ZEICHNUNGEN VON OTTO GREINER: ZWEIUNDFÜNFZIF TAFELN MIT LICHTDRUCKEN NACH...

Otto Greiner

Digitized by Google

Digitized by Google

ZEICHNUNGEN VON OTTO GREINER

Digitized by Google

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

VIERTER BAND

OTTO GREINER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Digitized by Google

ZEICHNUNGEN VON OTTO GREINER

ZWEIUNDFÜNFZIG TAFELN MIT LICHT-
DRUCKEN NACH DES MEISTERS
ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG
VON PROFESSOR DR. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Digitized by Google

Alle Rechte, insbesondere die Übersetzungs- und Nachbildungsrechte, vorbehalten
Copyright 1912 by A. Schumann's Verlag, Leipzig
Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Emil Pinkau & Co., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Digitized by Google

NC1145
.G7S5

Verzeichnis der Tafeln

1	OBSTBAUM — Feder	Leipzig, Museum der bildenden Künste
2	OBSTGARTEN — Tusche	Leipzig, Museum der bildenden Künste
3	STUDIE ZU EINEM SILEN — Feder	München, Sammlung F. Langheinrich
4	ATELIERHOF IN ROM — Kreide	Leipzig, Museum der bildenden Künste
5	Halbakt-Studie zu dem Steindruck „BACCHANTENZUG" — Kreide, weiß gehöht	Dresden, Kupferstich-Kabinett
6	IM „WURMBAD" ZU MUNCHEN — Feder	Dresden, Kupferstich-Kabinett
7	AN DER ELSTER IN LEIPZIG-PLAGWITZ — Feder	Dresden, Kupferstich-Kabinett
8	Studien zu dem Gemälde „SCHLACHT BEI WEISSENBURG"	Leipzig, Museum der bildenden Künste
9	Studie zu dem GEDENKBLATT ZUR SILBERNEN HOCHZEIT DES HERRN OBERST FISCHER IN MUNCHEN (das Gewand auf einem aufgeklebten Blatt Papier) — Kreide, Pastell	Dresden, Kupferstich-Kabinett
10	Aktstudie zu dem GEDENKBLATT ZUR SILBERNEN HOCHZEIT DES HERRN OBERST FISCHER IN MUNCHEN — Kreide und Pastell	Dresden, Kupferstich-Kabinett
11	Studie zu dem Exlibris W. WEIGAND, SCHREITENDER AKT	Leipzig, Museum der bildenden Künste
12	Studie zu dem Exlibris W. WEIGAND — Kreide usw.	München, Sammlung Wilh. Weigand
13	Studie zu dem DIPLOM FUR ZIMMEREROBERMEISTER HANDWERCK IN LEIPZIG, ARBEITER — Kreide usw.	Leipzig, Museum der bildenden Künste
14	Studie zu dem DIPLOM FUR ZIMMEREROBERMEISTER HANDWERCK IN LEIPZIG, GESELLE — Kreide usw.	Leipzig, Museum der bildenden Künste
15	AKT- UND GEWANDSTUDIEN — Kreide usw.	Leipzig, Museum der bildenden Künste
16	Studie zu dem DANTE-STICH — Rötel	Dresden, Kupferstich-Kabinett
17	Studie zu dem DANTE-STICH — Rötel	Leipzig, Museum der bildenden Künste
18	STUDIENKOPFE, oben DANTE — Kreide	Leipzig, Museum der bildenden Künste
19	Studie zu dem Steindruck „TANZER", FRAUENKOPF — Kreide	Dresden, Kupferstich-Kabinett
20	AKT MIT MASKE — Rötel	München, Sammlung Wilh. Weigand
21	OLIVEN — Pastellierte Zeichnung	München, Sammlung Wilh. Weigand
22	Studie zu dem Stich „GANYMED" — Pastellierte Zeichnung	München, Sammlung Wilh. Weigand
23	Studie zu dem Stich „GANYMED", ADLERFLUGEL — Feder, Kreide und Pastell	Dresden, Kupferstich-Kabinett
24	Studie zu dem Stich „GANYMED" — Rötel	München, Sammlung Wilh. Weigand

Digitized by Google

25	Studie zu dem Gemälde „ODYSSEUS UND DIE SIRENEN" — Rötel	München, Sammlung F. Langheinrich
26	Studie zu dem Gemälde „ODYSSEUS UND DIE SIRENEN" — Rötel	München, Sammlung F. Langheinrich
27	KOPF EINER ROMERIN — Paſtellierte Zeichnung	München, Sammlung Wilh. Weigand
28	Studie zu dem Exlibris DR. W. ERHARD — Rötel	Neu-Cladow, Sammlung Dr. Joh. Guthmann
29	Studie zu dem Exlibris DR. W. ERHARD — Rötel	Neu-Cladow, Sammlung Dr. Joh. Guthmann
30	Studie zu dem Exlibris DR. W. ERHARD — Rötel	Neu-Cladow, Sammlung Dr. Joh. Guthmann
31	Studie zu dem Exlibris DR. W. ERHARD — Rötel	Neu-Cladow, Sammlung Dr. Joh. Guthmann
32	RÖMISCHER KNABENKOPF — Paſtell	Dresden, Kupferſtich-Kabinett
33	Studie zu dem Gemälde „ODYSSEUS UND DIE SIRENEN"	Leipzig, Muſeum der bildenden Künſte
34	Studie zu dem Steindruck „GOLGATHA" — Rötel	München, Sammlung F. Langheinrich
35	KAUERNDER AKT — Rötel	Neu-Cladow, Sammlung Dr. Joh. Guthmann
36	SELBSTBILDNIS — Rötel	Leipzig, Sammlung Geh. Rat Max Klinger
37	Studie zu dem Gemälde „ATELIERSZENE" — Kreide uſw.	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
38	Studie zu dem Gemälde „ATELIERSZENE" — Paſtellierte Zeichnung	Berlin, Sammlung Dr. Joachim Zimmermann
39	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
40	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
41	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
42	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Kreide	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
43	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
44	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
45	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
46	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
47	Studie zu dem Stich „HEXENSCHULE" — Rötel	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
48	Studie zu dem Steindruck „BILDNIS DES SOR RODOLFO PICHLER" — Paſtell	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
49	SITZENDE FRAU — Paſtell	Leipzig, Sammlung Dr. G. Hirzel
50	Skizze zu dem Gemälde „HERAKLES BEI OMPHALE" — Kreide	München, Sammlung F. Langheinrich
51	Studie zu dem Steindruck „BILDNIS DES DR. JOH. GUTHMANN" — Zeichnung	Berlin, Sammlung Dr. Joachim Zimmermann
52	WEIBLICHER AKT — Rötel	Neu-Cladow, Sammlung Dr. Joh. Guthmann
53	Studie zu einem Kind auf dem Stich „GAEA" — Rötel	Im Beſitz des Künſtlers
54	Studie zu dem Gemälde „PROMETHEUS" — Zeichnung	Im Beſitz des Künſtlers

Digitized by Google

„Wie der Fiſch ins Waſſer, ſo gehört der Künſtler nach Rom!" Dieſer lapidare Satz iſt der Ausſpruch eines deutſchen Meiſters geweſen, an den man dabei nicht gleich in erſter Linie denken wird. „Rom iſt eine Gemütskrankheit" ſchreibt Otto Erich Hartleben in einer ſeiner beſten Geſchichten, und es ſcheint, als ob beſonders die nordiſchen Maler von dieſer Gemütskrankheit befallen werden ſollten. Schon im 16. Jahrhundert gibt es die Romaneſken Niederländer, noch im 18. die ſonſt ſo iſoliert dahinlebenden römiſierenden Engländer. Dazwiſchen fällt die Errichtung der franzöſiſchen und anderer Akademien in Rom, die uns beweiſt, welch ſtarke Anziehungskraft die ewige Stadt unentwegt auf die Kunſtjünger gehabt hat. Dabei war ſie ſtets unheilſchwanger, dieſe Anziehungskraft. Die altniederländiſchen Römlinge erſtarrten in einem kalten Formalismus. Im 17. Jahrhundert iſt das ungemein große Talent von Claude Gellée an Rom flügellahm geworden, von den holländiſchen Landſchaftern in der Richtung des Both und Genoſſen ganz zu ſchweigen, die in der Schilderbent wohl luſtige Zeiten verlebt haben, in dieſer Umgebung aber aus den Bahnen gedrückt wurden, die ihre in der Heimat verbliebenen Brüder zu einer ſo wunderſchönen Kunſt geführt haben. Was ſchlecht war an der Leuchte der engliſchen Malerei, an Reynolds, war ſeine Theorie und ſeine Äſthetik, und die hatte er von Rom.

Am allerſchlimmſten erging es unſern deutſchen Römlingen zu Anfang des 19. Jahrhunderts, den „Nazarenern" und den „Kapitolinern", und ſchließlich auch den mehr vereinzelten Landſchaftern. Allein wenn man an unſeren guten, lieben Ludwig Richter denkt, möchte man Hofmannsthal paraphraſieren mit dem Ausruf:

Weh! was haben die getan
An dieſem Kinde, dieſe Römer! — — —

Sie alle, die genannten, ſchwärmten dermaßen für dieſes Rom, welches ihnen doch nur ihre Kunst verwirrt hat, daß man einem jeden unter ihnen den Satz, der zu Anfang dieſer Seite ſteht, zutrauen würde. Aber er ſtammt

Digitized by Google

von einem weißen Raben, von einem Meister, der dasjenige, was er geworden ist, tatsächlich erst durch Rom ward, und der es zum Höchsten nicht brachte, weil ein widriges Geschick ihm den Aufenthalt in Rom nur zehn Jahre und nicht länger gestattete, — von Bonaventura Genelli.

So sehr Genelli als künstlerische Persönlichkeit nun von derjenigen Greiners absticht, so wenig beide Lebenswerke als Gesammterscheinungen sich unter einander ähneln, so sehr gleicht sich ihre Stellung in der Geschichte der Kunst. Sie stehen beide ganz für sich da, ohne Anhang und ohne Nachfolgschaft, denn man muß in ihnen viel eher das Ende als den Anfang einer Entwicklung erkennen, und zu den neuerdings so sehr überschätzten Pfadfindern gehören sie nicht.

Das, aber, was sie in Eigenes umgewertet haben, haben sie beide gleichermaßen aus Rom herausgeholt.

Rom, — das heißt, wie nun einmal die Dinge liegen und von altersher gelegen haben, das Studium des menschlichen Körpers. Man zeichnet ja überall Akt, und Bilder von nackten Menschen werden selbst im hohen Norden gemalt. Aber vor welcher Aufgabe stehen die cisalpinen Künstler? Sind es doch noch keine dreißig Jahre her, daß man z. B. in Deutschland überhaupt keinen weiblichen Körper vorfand, der nicht durch die Tracht und die Mode verdorben war. Die ungnädige Natur hat uns seit Jahrtausenden gezwungen, uns zu bekleiden, was wir meist in einer so sinnlosen Weise getan haben, daß es selbst unter den Männern kaum schöne, naturgemäße Körper gibt. Und wenn die neueste Zeit durch Sport und Hygieneinteressen endlich allseitig auf die Pflege des menschlichen Körpers zurückkommt, so können auch die weitgehendsten Schritte in dieser Richtung unseren Künstlern nicht helfen: es bleibt immer noch der wahre Kern der Sache, der von alledem nicht berührt wird. Unsere Modelle, mögen sie sich noch so vervollkommnen, werden stets unbekleidet bleiben, nie wirklich nackt werden. Dieser Tatsächlichkeits-Widerspruch bleibt in den nordischen Landen unlösbar.

Wenn die Allegorie und die Mythologie in unseren Bildern des Nackten ein derartiges Übergewicht hat, so liegt der Grund dafür wahrscheinlich weniger im Gefühl der Maler, daß sie ihre Akte irgendwie motivieren möchten, als in dem dunklen Bewußtsein, daß sie die Akte, so wie sie sind, nicht gebrauchen können, und daß sie stilisiert werden müssen. Stilisiert, einmal, weil den Modellen zu sehr die unwesentliche Verbildung des Einzelnen anhaftet, sodann, weil aus der Pose des nordischen Menschen, der sich nackt

Digitized by Google

hinſtellt, eine gewiſſe Unfreiheit ſich einfach nie ausſcheiden laſſen wird. Weil aber ſtiliſiert werden muß, greift man gern zur Allegorie und zum Mythus, die dieſem Zwang auf halbem Wege entgegenkommen.

Es iſt allbekannt, wie viel glücklicher die ſüdlichen Länder in dieſem Punkt daran ſind, und ich brauche nicht des Weiteren auszuführen, daß und wieſo die Italiener z. B. auch heute noch ſchönere Menſchen ſind wie wir. Es iſt ja das einzige, worauf ſie ſtolz ſein können. Erſt neuerdings iſt die Probe auf das Exempel wieder durch eine allgemeine Rundfrage, — welche Frauen wohl die ſchönſten ſeien, — gemacht worden. Unſer Schönheitsbegriff beruht zum größtenteil auf der Erfahrung. So ſtimmten natürlich in erſter Linie die Deutſchen für die deutſchen Frauen, die Engländer für die Engländerinnen, die Franzoſen für die Franzöſinnen uſw. Die zweite Stimme galt aber immer den Italienerinnen, — und das ſagt genug.

Selbſt heute noch kann man in Italien auf einen Grad der Nacktheit ſtoßen, der bei uns nicht vorkommt. Jedenfalls hat die leichte Gewandung, die das Volk dort trägt, es noch nicht annähernd ſo in ſeiner Erſcheinung bedingt, wie das bei uns der Fall iſt. Wir ſprechen mit Hochachtung von Schauſpielern, die gewiſſe hiſtoriſche Koſtüme richtig tragen können: es gibt deren gar nicht ſo viele, die in der fremden Tracht nicht nur ſtets wie Masken erſcheinen. Anlehnend daran möchte ich ſagen, das italieniſche Volk verſteht es zum großen Teil auch heute noch, ſich nackt zu tragen. Das iſt es, was „Rom" dem Künſtler bietet.

Tauſende von Malern und Bildhauern haben hauptſächlich aus dieſem Grunde ſich nach Italien begeben. Auf ihre Kunſt hat dieſes Aktſtudium mehr oder minder großen Einfluß geübt. Aber bei allem iſt es ſchließlich doch nur eine Epiſode geblieben. Solche Meiſter wie Genelli und Greiner bilden die allerſeltenſte Ausnahme. Sie malen oder zeichnen nicht mehr Akte: der ganze und alleinige Inhalt ihrer Kunſt iſt überhaupt nur der Schöne Menſch. Zu dieſer Erkenntnis muß man erſt gelangen, wenn man in ein richtiges Verhältnis zu Greiner treten will. Sie iſt der Schlüſſel zum Weſen ſeiner Kunſt. Mit ihrer Hilfe geht einem erſt die Schönheit von dem Geleiſteten auf, damit nur bekommen wir das richtige Verſtändnis für mancherlei, was uns erſt befremdlich erſchienen ſein mag.

Denn jeder Künſtler läßt ſich blos aus ſeiner Abſicht heraus würdigen, und ehe wir dieſe gefaßt haben, ſchelten wir ihn leicht wegen Mangels des Gewohnten oder Erwarteten, das wir an ihm vermiſſen.

Digitized by Google

Zwei Momente nun, ein allgemeines und ein individuelles, geben diesem Kern der Greinerschen Kunst das äußere Gepräge, das ja z. B. so verschieden von dem Genellischen ist. Das allgemeine ist der germanische Zug nach dem Realen, oder wie wir es in der Malersprache auch ausdrücken, die Liebe für das Detail. Das individuelle ist der Umstand, daß Greiner in der Technik, die er am meisten noch gepflegt hat, von der Pike auf gedient hat. Er hat überhaupt sein Handwerk, wenn man es so bezeichnen darf, zuerst und auf das Gründlichste gelernt, ehe er sich mit den in der Luft hängenden künstlerischen Ideen und Absichten befaßte. So ist es gekommen, daß er nie in der Hast nach dem Gedanken über den Vortrag stolperte, und daß er überhaupt für die erlernbare Gediegenheit der Technik stets eine warme Neigung in seinem Herzen behalten hat. Selbstverständlich wäre es ausgeschlossen, daß er je unter dem Deckmantel der Genialität irgendwie gesudelt hätte, wie es heutzutage leider so viele jugendliche Nichtskönner gern tun. Aber auch die freiere Handhabung der Technik, die nicht im geringsten aus dem mangelnden Vermögen herausgeboren wird, mußte ihm stets fremd bleiben. Sie entsteht, wenn ein reifes Talent plötzlich neue Wege betritt, zu einem bisher unbenutzten Handwerke greift. Es hat dann immer schon vorgefaßte Überzeugungen über das Wesentliche seiner Darbietung, und ganz naturgemäß paßt es die neue Technik mit mehr oder minderem Geschick diesen vorgefaßten Überzeugungen an. Wer aber zunächst einmal seine Technik von Grund auf als Technik erlernt, den wird die dieser Technik innewohnende Logik so fest gefangen nehmen, daß er schwer oder nie aus den Anschauungen wieder herauskommt, die ihm durch die Gewohnheit eingeprägt worden sind.

Seine Technik, — deren Charakter sich gleich blieb, auch wenn er zum Stichel statt zur Lithographenfeder griff, — hat zweifellos dem Publikum das Verständnis für Greiners Kunst etwas erschwert, besonders darum, weil das Schicksal es so gewollt hat, daß sie gerade „unzeitgemäß" war. Der Generation, die von der Zeichenkunst Manet — bis — Forain hingerissen wurde, ist sie zu sehr gebunden vorgekommen. Es ist übrigens merkwürdig zu beobachten, wie einseitig die Welt stets in der Aufnahme von Äußerungen der bildenden Kunst gewesen ist: gegenüber der Literatur verhielt sie sich keineswegs so. Wie grundverschieden untereinander sind die Techniken von Anatole France, Tolstoi, Holz und Schlaf, Zola, um von solchen abseitsstehenden Gestalten wie Maeterlinck, ganz zu schweigen. Und doch

Digitized by Google

haben wir im letzten Jahrzehnt des vergangenen Säkulums dieſe alle und noch viel andere mehr in gleicher Weiſe gelten laſſen. Dagegen haben ſich die Kreiſe, die in der Zeitſchrift „Kunſt und Künſtler" ein Organ gefunden haben, im Grunde genommen von nichts anderem als dem Vortrag Greiners derart befremden laſſen, daß ſie ihn ein für allemal nicht gelobt haben wollten. Andere haben aber wenigſtens auf einem Gebiet, dem der Originalhandzeichnung, Greiner zu ſeinen Schönheiten folgen können.

Viel bedenklicher eigentlich erſcheint das andere Moment, die nationale Neigung zum Detail, der unüberwindliche Zwang, demzufolge der Deutſche der kleinſten Naturwahrheit gegenüber ſeine Unparteilichkeit wahren möchte. Wenn irgend etwas, ſo iſt dies unſerem Künſtler ſchwer gefallen. Die Größe der Auffaſſung des menſchlichen Körpers, wie ſie ihm Rom vermitteln wollte, in Einklang zu bringen mit jener von der heimatlichen Scholle ererbten Realitätsliebe, war für Greiner gewiß die mühevollſte Aufgabe.

Doch das iſt ja gewiſſermaßen das Erbübel der deutſchen Künſtler überhaupt, gegen das ſie ſchon ſeit dem 15. Jahrhundert zu fechten haben. Wir Genießenden gehören zum ſelben Stamm, wie dieſe Schaffenden: ſo ſollten wir ihnen eigentlich freudig zuſtimmen, wenn ſie dem Drang, der doch auch in unſerem innerſten Weſen liegt, folgen. Und trotzdem können wir uns nicht dem mächtigen Eindruck verſchließen, den alle Großzügigkeit auf uns macht. Unbeſchadet unſerer Anlage erliegen auch wir der Macht einer monumentalen Breite in künſtleriſcher Auffaſſung. Nur wenn die Liebe zum Detail ſich zu einer faſt ans Heroiſche grenzenden Steigerung erhebt, wie das bei Greiner der Fall iſt, möchten wir uns auf neuer Grundlage mit ihr auseinanderſetzen und in ihr einen Charakter erkennen, den ſie bei anderen Künſtlern nicht aufweiſt.

• • •

Otto Greiner iſt ein Leipziger Kind: zum Jahresſchluß, zu dem dieſes Buch erſcheint, wird er ſein dreiundvierzigſtes Jahr vollenden. Die Glücksgöttin ſtand nicht an ſeiner Wiege. Weit davon entfernt, als Kind und Jüngling auf ebenen Wegen wandeln zu können, mußte er ſogar im eigentlichen Sinne des Wortes den Schutz des Elternhauſes entbehren: er wuchs bei ſeiner Großmutter auf. Aber von der früheſten Jugend auf zeichnete er, und da er zunächſt ſeinen Ehrgeiz auf nichts Höheres einſetzte als darauf, ein Lithograph zu werden, ſo hatte er wenigſtens keine großen Hinderniſſe zu überwinden, um auf die große Heerſtraße der Kunſt zu gelangen. Denn

Digitized by Google

als Lithographenlehrling bereitete er sich zu einem Gewerbe, das so gut wie irgend ein anderes war, vor. Und daß etwas anderes als ein Handwerk bei dieser Wahl herausspringen könnte, dachten die, die damals den Knaben zu leiten hatten, gewiß nicht: sonst hätten sie höchstwahrscheinlich Bedenken erhoben, und ihm Schwierigkeiten in den Weg gestellt.

Für Greiner aber galt es im Geheimen von allem Anfang an um etwas anderes als um ein Handwerk. Nicht lange währte es, und er zeichnete auf den Rand der Steine, die einfache Geschäftskarten trugen, kleine Teufelchen und Kobolde, die aber der Obermeister mit strenger Miene unerbittlich wieder tilgte. Man denkt unwillkürlich an Whistler, der sich für die langweilige Sitzfleischarbeit seiner Lehrzeit, der Karten- und Planstecherei, auch zu entschädigen suchte durch das Aufzeichnen kecker Randeinfälle.

Im übrigen eignete sich Greiner während dieser Zeit eine sichere Beherrschung der Faksimiletechnik auf dem Felde der Steinzeichnung an. Daneben konnte er sich im freieren, künstlerischeren Zeichnen auch weiterbilden, und es gelang ihm die Blicke auf sein ungewöhnliches Talent zu lenken, sodaß er nach seiner Lehrzeit, neunzehnjährig, als Stipendiat zum richtigen, akademischen Kunststudium nach München kam.

Die große Liebe für eine Sache, eine so offene Begeisterung dafür, daß man sie einfach nicht lassen kann, ist eigentlich immer dasjenige, was zum Erfolg führt. Es geht den Künstlern ähnlich wie den Biographen. Noch nie hat einer eine wirklich wertvolle Lebensbeschreibung geschaffen, es sei denn, er war für seinen Helden begeistert. Wer es in der Kunst zu etwas brachte, tat es auf dem Felde, das ihm vor allen anderen wert war, und in das er sich auf Nimmer-wieder-trennen hineingelebt hat. Wie sehr die Lithographie für Greiner dieses Feld war, beweisen zwei Dinge. Als Liezenmayerschüler und Münchener Akademiker ist er fürs erste doch Steinzeichner geblieben. Sodann wandte er sich um Rat an Menzel, weil er für seine materielle Zukunft Sorge hatte, wenn er sich wirklich ganz dem Steindruck in die Arme werfen wollte. Menzel hat ihn nun keineswegs ermuntert, das heißt, was den praktischen Erfolg eines Künstlerlithographen anbelangt, glaubte er, Greiner keine Hoffnungen machen zu können. Trotzdem aber ließ sich Greiner nicht abbringen, — auch nicht durch das gewichtige Urteil eines Fachgenossen, der, wenn er nichts anderes hatte, doch die Erfahrung haben mußte, ob mit der Lithographie eine Existenz zu fristen sei.

Die früheren Steindrucke dieser Münchener Zeit, — es sind meistens

Digitized by Google

Einzelbildniſſe ſeiner Kollegen in ganzer Figur, dann eine Wirtshauslaube mit Figuren und mehrere halb ſpukhafte Darſtellungen, wie „Betrunkene", „Fliehende Faune", „Walpurgisnacht" uſw. – ſind von einer großen Friſche und Natürlichkeit. Das Geradezu, das Derbe im Strich an ihnen, iſt ſicherlich ein Niederſchlag der Reaktion gegen die pedantiſche Sorgfalt, der Greiner während ſeiner Lehrjahre obliegen mußte. Andererſeits äußert ſich darin auch der Zug der Zeit. Ende der achtziger Jahre erwachte in Deutſchland der aller herkömmlichen Mache feindliche Naturalismus. Greiner ſtand mit allen Sinnen durchaus in der Gegenwart, und wie er ſo ein Bildnis, ohne ſich zu genieren, in kecken Strichen herunterzeichnete, wie er ſeine Kompoſitionen mit fröhlicher Mißachtung aller bis dato geſchätzten Kompoſitionsregeln ſchuf, das zeigt eben, was und wieviel er von dem Geiſt des Naturalismus, der damals die deutſche Kunſtluft durchſchwängerte, für ſich geholt hat.

Den Abſchluß ſeines damaligen Schaffens bildet das bekannte „Schießdiplom", das in der Kunſt des ſcheidenden 19. Jahrhunderts, gewiß auf ewig, einen Ehrenplatz eingenommen hat. In etwas hatte ſich, wie er es zeichnete, Greiner auf ſeine gute Schulung wieder beſonnen. Das Blatt iſt von einer wunderbaren Durchführung und ſollte wohl zeigen, was ein vorwärtsblickender Künſtler des Tages, der nicht verſchmäht hatte, ſein Handwerk gründlich zu erlernen, nun wirklich damit zuſtande bringen könnte. Von dieſem Standpunkte aus betrachtet mag es als Abſchluß einer Vergangenheit angeſehen werden. Zugleich iſt es ein Denkmal der naturaliſtiſchen Plein-air-Kunſt dieſer Jahre, alſo ein Markſtein der damaligen Gegenwart. Schließlich aber weiſt es noch auf die Zukunft hin. Greiner war mittlerweile in Rom geweſen: eine neue Welt war ihm da aufgegangen. Die turbulenten Eindrücke dieſes erſten Aufenthaltes hatten noch nicht zu einer völligen Klärung geführt. Aber wenn man das „Schießdiplom" mit den früheren Arbeiten vergleicht, ſo merkt man eine neue Auffaſſung darin, und welcher Art ſie ſei, worauf ſie beruht, erkennt man ſobald man die ſpäteren Werke anſchaut.

Dieſe Entwicklung ging nicht ſchnell vonſtatten. Greiner kam erſt noch einmal auf längere Zeit in die Heimat, ehe er ſich dauernd in Rom niederließ, das er wohl nun ſeit etwa fünfzehn Jahren als ſeinen eigentlichen Wohnſitz betrachtet. Der künſtleriſche Einfluß zeigte ſich zunächſt darin, daß die menſchliche Figur in ausſchließender Weiſe in den Vordergrund ſeines Schaffens geſtellt wurde. Es gibt bald für ihn kein anderes Thema, und

Digitized by Google

dieſes Thema iſt ihm in dem ganzen Umfang ſeiner Erſcheinung gleich wertvoll. Er rückt es allmählich aus der umgebenden Welt heraus, befreit es nach und nach von den Merkmalen der Vergänglichkeit, — hypoſtaſiert es.

Das iſt ihm nicht leicht gefallen, weil er in mehr als einer Hinſicht Autodidakt war, und wenn er ſich als Künſtler einem Thema gegenüber frei machen wollte, ungeheuer viel an der Ausbildung ſeines Geiſtes überhaupt zu arbeiten hatte, — eine Arbeit, die er in bewunderungswürdiger Weiſe geleiſtet hat. Sodann hat ihm, obgleich er kein programmgemäßer Naturaliſt oder Impreſſioniſt war, die Strömung dieſer Zeit, indem ſie auch ihn erreichte, viel zu ſchaffen gemacht. Das kann man an der Reihe ſeiner lithographierten Bildniſſe leicht verfolgen.

Das „Mädchen mit der Schildkröte" iſt ein auf eine höhere Stufe gerücktes Bildnis: man braucht es nur mit einer beliebigen Genredarſtellung zu vergleichen, um zu erkennen, daß in dem Werk als Auffaſſung eine geiſtige Potenz ſteckt, die manchem anderen zu einer „großen Kompoſition" hätte herhalten müſſen. Mutig, großgedacht, trägt hier eine einfache, ſtehende Geſtalt allein den ganzen Inhalt einer abgerundeten Kunſtſchöpfung. Im argen Kontraſt hierzu ſteht aber die Achtung, die der Künſtler noch vor den Zufälligkeiten der Wahrheit hat. Die Perſon hält ſich ſchlecht, ihr Kleid ſitzt ſchlecht: es iſt ſo vieles in den Nebenſachen „häßlich", was wegfallen konnte, und was der Künſtler ſicher nicht feſtgehalten hätte, wäre er heute ſtatt vor fünfzehn Jahren an das Werk getreten.

Ganz ähnlich ſteht es um die Bildniſſe von Frau Wagner und Fräulein Brockhaus. Eine Figur ſo einfach hinzuſetzen, iſt eine monumentale Tat, die um ſo höher anzuſchlagen iſt, als der Künſtler ſich nur einer ſchlichten Technik bedient, — der Steinzeichnung, — um die große Wirkung zu erreichen. Aber beinahe betrügt er ſich um ſeinen Lohn durch die unerbittliche Art, die Dinge wie eine photographiſche Linſe, rein regiſtrierend zu ſehen, ſo daß der Rock bei beiden Frauen in der Geſtalt eines rieſigen ſchwarzen Flecks auf das Bild wie ein Alp drückt. Ähnlich ſtören der ausgebauſchte Gehrock, die aufgekrempelte Hoſe und die herabhängenden Wollſocken beim ſitzenden Siegfried Wagner. Noch weniger ſogar achtet Greiner auf die künſtleriſchen Imponderabilien bei dem Bild ſeiner „Frau mit der Laute", die eine geradezu erſchreckende Poſe aufweiſt, oder gar bei dem Haferkornblatt. Das ſind kraſſe Fälle für Greiners Art, über den Hang des Publikums, ſeinen Aſſoziationsgelüſten zu fröhnen, einfach ad acta zu gehen.

Digitized by Google

Hierbei kann er ſich ja ſchließlich auf keinen geringeren berufen als auf Rembrandt, wenn er will. Dieſer hat ja auch das Schöne und Häßliche in der Natur ſcharf von dem Schönen und Häßlichen in der Kunſt getrennt. Wie herrlich iſt das Kunſtwerk „Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels", und wie viel Mißbehagen würde uns der Anblick dieſes Petrus und dieſes Johannes verurſachen, wenn wir ihnen im Leben begegneten! Wer beſäße nicht gern das wunderbare Gemälde der Bathſeba im Bade, und wer würde dieſer Bathſeba, wenn ſie ihm in Natur gegenüberſtände, zutrauen, irgend einen König David verführen zu können!

So mag uns auch Greiner vorhalten, wenn wir uns an den obengenannten Einzelheiten ſtoßen wollen, „wie kommt Ihr dazu, die unerlaubte Ideenaſſoziation vorzunehmen, die Euch vom Kunſtwerk zurück in die Natur zerrt!"

Gewichtiger dagegen iſt der Einwand, daß der Künſtler bei dieſer Mißachtung der Laienvorurteile gleichzeitig wahre äſthetiſche Geſetze vernachläſſigt. Nicht um die Natur „verſchönen" oder gar „verniedlichen" zu wollen, ſondern um ihre eigene Perſönlichkeit zur Geltung zu bringen, nehmen die großen Künſtler ſie nicht ſo einfach hin, wie ſie ſich ihnen darbietet. Sie ſuchen nach einer Harmonie, die das Weſentliche aus dem Zufälligen herausſchält: und ſo ſchreiten ſie zu dem, was wir „komponieren" nennen.

Das Komponieren, das in den genannten Bildniſſen noch fehlt, tritt mit den Bildniſſen des „Sor Rodolfo" und des „Dr. Guthmann" klar auf: es iſt zugleich ein Komponieren mittels des Lichtes. Bei dem erſteren wird noch zu dem Mittel der künſtlichen Beleuchtung gegriffen, um eine künſtleriſch angeordnete Verteilung des Weiß und Schwarz über das Blatt zu erzielen. Bei dem Dr. Guthmann waltet dagegen die reine, freikünſtleriſche Stiliſierung vor. So wie hier Licht und Schatten und die Fleckenwirkung verteilt ſind, bietet ſie die Natur nicht von ſelbſt dar. Ein künſtleriſches Auge, das fein abwägt, das aplaniert und ſtatt der groben Kontraſte feine Harmonien herſtellt, hat das Ganze neu geſehen und die Hand geheißen es umzugeſtalten.

Die Herrſchaft dieſes künſtleriſchen Auges ſpüren wir nun auch, und zwar ſogar noch deutlicher, wenn auch nicht überlegener als in dieſen zwei Bildniſſen, in den großen Figurenhauptblättern Greiners, im „Herakles am Scheidewege", im Danteblatt, in „Golgatha", im „Ganymed", in dem Widmungsblatt mit Prometheus und Pallas Athene, in der Gäa uſw. Überall

Digitized by Google

iſt es die gleiche Kraft, die das jeweilige Thema einer heroiſchen Darſtellung des ſchönen Menſchen unterordnet. Greiner ſchildert uns nicht mit dieſen Figuren immer neue Epiſoden, ſondern in immer neuen Epiſoden ſchildert er uns die eine ewige Wahrheit, die Schönheit des Menſchenleibes. Dem Ziel, das Stauffer wohl vorgeſchwebt haben mag, die Auffaſſung des menſchlichen Körpers ſo groß und monumental zu geſtalten, daß er uns ohne alles Beiwerk, ohne alle Beziehung ebenſo ſtark intereſſiert, wie uns ein Epos, ein Roman, ein Drama intereſſieren, dem iſt Greiner um einen gewaltigen Schritt näher gekommen. Und wie er durch die Kunſt das Gegenſtändliche verklärte, wie er z. B. auch alles in ein gleichmäßiges Licht rückte und von den Kontraſten einer ephemeren Beleuchtung abſah, ſo hat er immer mehr ſich von dem ephemeren Realismus der Formengebung entfernt. Man betrachte daraufhin z. B. die Pallas Athene auf dem genannten Widmungsblatt. Es iſt keine klaſſiſche Pallas im herkömmlichen Sinne: gar viele werden ſie vielleicht geſehen haben, ohne überhaupt erkannt zu haben, daß es eine Pallas ſein ſoll. Aber man vergleiche ſie einmal mit der oben angeführten Frau mit der Laute. Bei beiden iſt die Poſe gleich „gewagt". Wieviel abgeklärter und ſchöner iſt aber die Löſung der Aufgabe im Fall der Athene ausgefallen.

Wenn Greiner als Geſamterſcheinung in der heutigen deutſchen Kunſt eine ganz abgeſonderte Stellung einnimmt, ſo gilt das für Greiner, den Maler, in noch erhöhtem Maße. Daran ſind aber nur äußerliche Verhältniſſe ſchuld. Die Malerei iſt ſeit einem Menſchenalter wieder einmal etwas Aktuelles geworden. Es gibt ein heißes Streiten um ſich bekämpfende ‹oder auch nur ſich ablöſende› Richtungen, und wer nicht ganz außerhalb aller Richtungen ſteht, wird zum mindeſten ein paar Mal vom Feind angegriffen, wenn nicht vom Freund geprieſen. Da Greiner aber ſich keiner Richtung angepaßt hat, ſo ſtand er außerhalb dieſer Aktualität, ſie ſei, wie ſie ſei: und ſo hat man ſeiner Malerei auch vorläufig nicht die Beachtung geſchenkt, die ihr gewiß ſpäter noch einmal zufallen wird.

Was mich an Greiners Malerkunſt beſonders ſtark berührt, iſt der ungemein ausgeprägte Koloriſmus, nicht zum mindeſten, weil Greiner wohl der erſte große Meiſter der Zeichnung iſt, der auch nur Wert auf die Farbe gelegt, geſchweige denn gar einen beſonderen, eigentümlichen Koloriſmus entfaltet hat. Die Menſchheit kann nicht allzuviel auf einmal aufnehmen, und wir, die wir nun einerſeits von ſolchen abſoluten Farbenmeiſtern wie Böcklin und Moreau, andererſeits von harmoniſchen Symphonikern wie

Digitized by Google

Whiſtler und den Japanern, dann wieder von den Impreſſioniſten, von Segantini, von Cezanne und Degas, und was weiß ich noch, alles gefangen genommen worden ſind, haben zur Zeit vielleicht einfach nicht mehr die Kraft gehabt, nun noch etwas und zwar etwas so ganz anderes wie den Kolorismus des Odyſſeusbildes im Leipziger Muſeum aufzunehmen. Es iſt eine Art Anwendung des Farbenſinnes, wie etwa diejenige Feuerbachs, das heißt, ſie iſt ihr nicht etwa gleich, nimmt aber in der Kunſt unserer Tage eine ähnliche Sonderſtellung ein, wie zu ihrer Zeit diejenige Feuerbachs, die ja auch zu Lebzeiten ihres Urhebers kaum anerkannt wurde. Der Grundgedanke iſt nicht ſo ſehr Freude am vollen, ſatten Pigment als die Abſtimmung aller Lokalfarben auf einen Akkord, deſſen Tonart dem Temperament des jeweiligen Künſtlers entſpricht.

Wie ſehr die Abſtimmung, die Harmonie die letzte Urſache des Greinerſchen Kolorismus iſt, beweiſen viele der Zeichnungen. Es gibt Betrachter, die ſich aus mancherlei Gründen mit den Aktzeichnungen Greiners nicht haben abfinden können. Für ſie bleibt aber noch ein reicher Schatz ſolcher Arbeiten übrig, die den feinſinnigen Koloriſten verraten. Meiſt ſind es kleine Landſchaftsſkizzen, Baumſtudien aus Sermione am Gardaſee, übrigens daneben auch figürliche Blätter, in denen ſchon mit ein oder zwei Paſtellakzenten auf buntem Papier ganz wunderbare Farbenreize entfaltet worden ſind.

Was nun noch Greiners Malerei anbelangt, ſo erſcheint es mir verheißungsvoll, ja, ſogar der höchſten Anerkennung wert, daß er allein in dieſer Zeit der Spezialiſierung und des Programms ſich nicht in eine Sackgaſſe verlaufen hat. Wie anders als der Odyſſeus iſt die „Atelierszene", die man getroſt neben einen Courbet ſtellen mag, um zu finden, daß ſie ſich behaupten würde! und wie anders wieder iſt der tiefgeſtimmte Herakles bei Omphale!

Was ſeine Zeichenkunſt anbelangt, ſo geſtehen ihm eine unübertroffene Meiſterſchaft ſelbſt jene Leute zu, „denen die ganze Richtung nicht paßt". Dieſe Meiſterſchaft dokumentiert das vorliegende Buch, inſoweit einfarbige Wiedergaben in der Lage ſind, das zu tun. Wer da etwa nur Fleiß und peinlich ſcharfe Beobachtungsgabe ſieht, der verrät blos, daß es um ſein Auge und ſein Urteilsvermögen ſchlecht beſtellt iſt. Es gibt ja genug Leiſtungen von Leuten, die eben nichts wie Fleiß und gewiſſenhaftes Beobachten unter ihren Aktiven haben. Man braucht ſie nur neben die Arbeiten von Greiner zu halten, um zu demonſtrieren, was letzterer noch aus der eigenen Perſönlichkeit hinzutat.

Digitized by Google

Digitized by Google

OBSTBAUM

Digitized by Google

OBSTGARTEN

Digitized by Google

STUDIE ZU EINEM SILEN

Digitized by Google

ATELIERHOF IN ROM

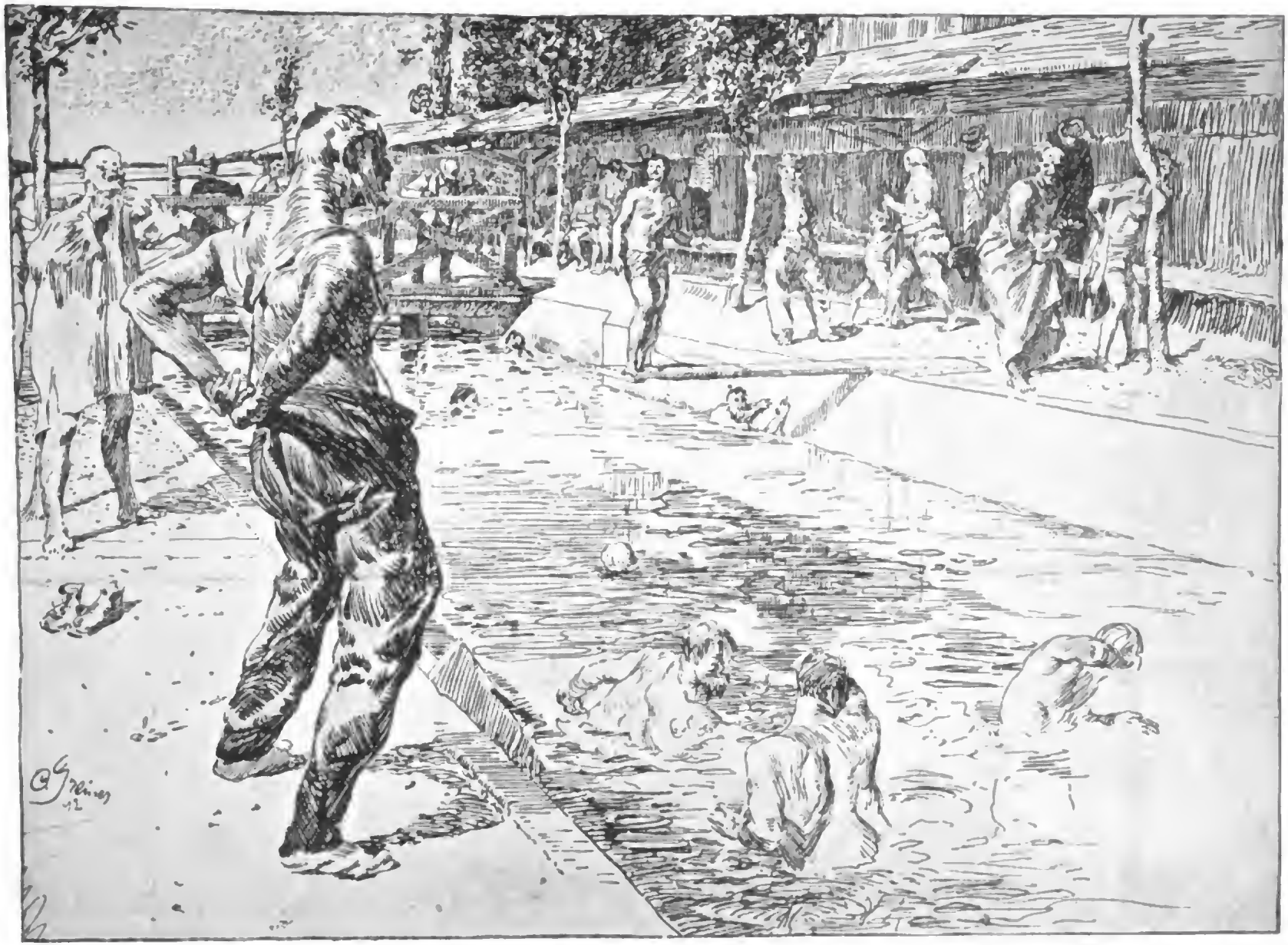
Digitized by Google

Digitized by Google

STUDIE ZUM STEINDRUCK: „BACCHANTENZUG"

Digitized by Google

Digitized by Google



IM „WÜRMBAD" ZU MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

AN DER PLEISSE IN LEIPZIG-PLAGWITZ

Digitized by Google

STUDIEN ZUM GEMÄLDE: „SCHLACHT BEI WEISSENBURG"

Digitized by Google

STUDIE ZU DEM GEDENKBLATT ZUR SILBERNEN HOCHZEIT
DES HERRN OBERST FISCHER IN MÜNCHEN
(Das Gewand auf einem aufgeklebten Blatt Papier)

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDIE ZU DEM GEDENKBLATT ZUR SILBERNEN HOCHZEIT
DES HERRN OBERST FISCHER IN MÜNCHEN

Digitized by Google

STUDIE ZUM EX LIBRIS W. WEIGAND

Digitized by Google

STUDIE ZUM EXLIBRIS W. WEIGAND

Digitized by Google

STUDIE ZUM DIPLOM FÜR ZIMMEREROBERMEISTER HANDWERCK IN LEIPZIG

Digitized by Google

STUDIE ZUM DIPLOM FÜR ZIMMEREROBERMEISTER HANDWERCK IN LEIPZIG

Digitized by Google

AKT- UND GEWANDSTUDIEN

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDIE ZUM DANTESTICH

Digitized by Google

STUDIE ZUM DANTESTICH

Digitized by Google

STUDIENKÖPFE (OBEN DANTE)

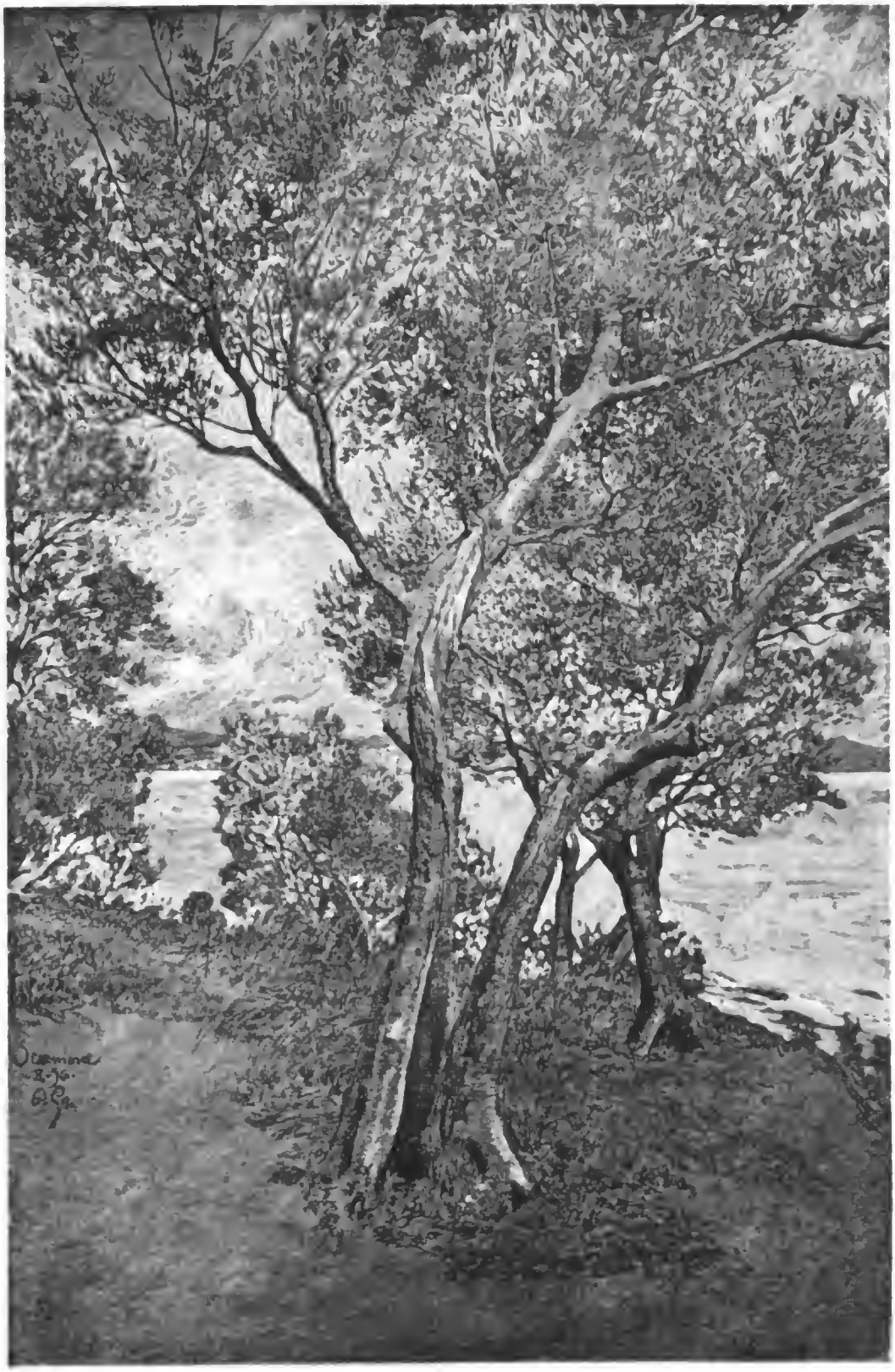
Digitized by Google

STUDIE ZUM STEINDRUCK: „TÄNZER"

Digitized by Google

AKT MIT MASKE

Digitized by Google



OLIVEN

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „GANYMED"

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „GANYMED"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „GANYMED"

Digitized by Google

STUDIE ZUM GEMÄLDE: „ODYSSEUS UND DIE SIRENEN"

Digitized by Google

STUDIE ZUM GEMÄLDE: „ODYSSEUS UND DIE SIRENEN"

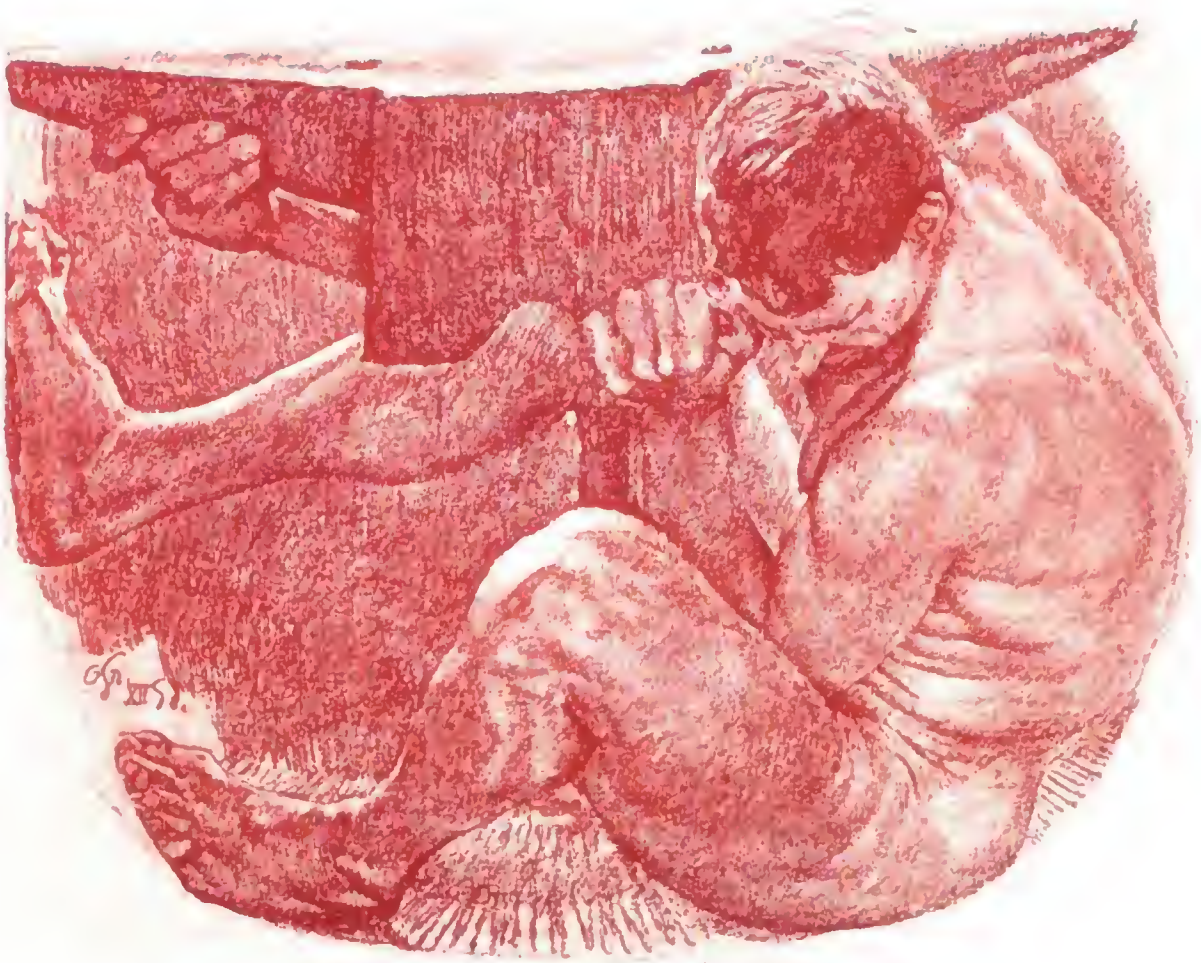
Digitized by Google

KOPF EINER RÖMERIN

Digitized by Google

STUDIE ZUM EX LIBRIS DR. W. ERHARD

Digitized by Google



STUDIE ZUM EX LIBRIS DR. W. ERHARD

Digitized by Google

RÖMISCHER KNABENKOPF

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDIE ZUM GEMÄLDE: „ODYSSEUS UND DIE SIRENEN"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STEINDRUCK: „GOLGATHA"

Digitized by Google

KAUERNDER AKT

Digitized by Google

Seinem Freunde Klinger
Rom Dez. 1902 O. G.

SELBSTBILDNIS

Digitized by Google

STUDIE ZUM GEMÄLDE: „ATELIERSZENE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM GEMÄLDE: „ATELIERSZENE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

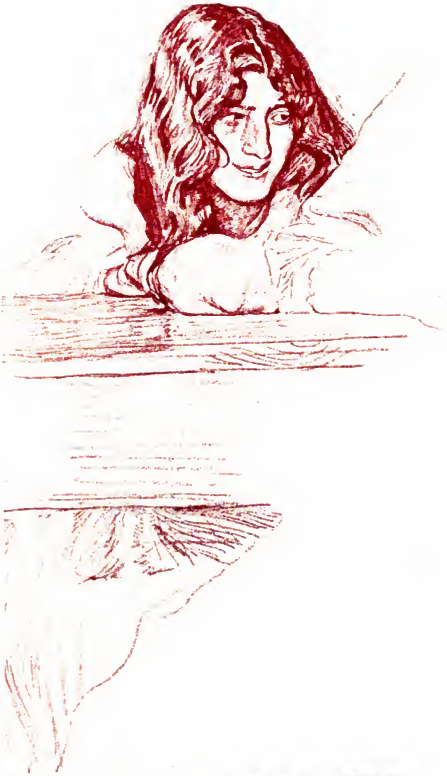
Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google



STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STICH: „HEXENSCHULE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STEINDRUCK: „BILDNIS DES SOR RODOLFO FICHLER"

Digitized by Google

Digitized by Google

SITZENDE FRAU

Digitized by Google

Digitized by Google

SKIZZE ZUM GEMÄLDE: „HERAKLES BEI OMPHALE"

Digitized by Google

STUDIE ZUM STEINDRUCK: „BILDNIS DES DR. JOH. GUTHMANN"

Digitized by Google

WEIBLICHER AKT

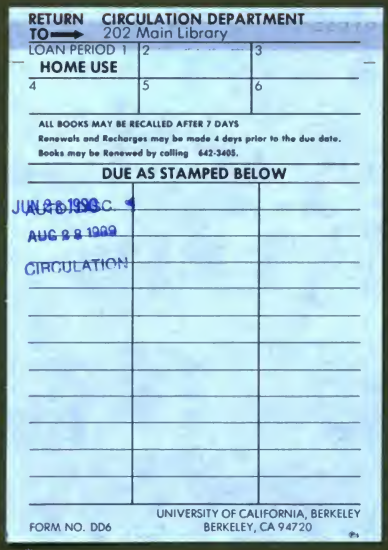
Digitized by Google

STUDIE ZU EINEM KIND AUF DEM STICH: „GAEA"

Digitized by Google

STUDIE ZUM GEMÄLDE: „PROMETHEUS"

Digitized by Google



RETURN TO ⟶ CIRCULATION DEPARTMENT
202 Main Library

LOAN PERIOD 1	2	3
HOME USE		
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.
Books may be Renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW

JUN 2 8 1990 C.
AUG 2 8 1989
CIRCULATION

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6 BERKELEY, CA 94720

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C020999571